

Caderno de Resumos das Palestras

Colóquio Arte & Estética

Arte, ação e ficção do possível

Celso R. Braidá

O objetivo é apresentar uma concepção de arte baseada no agir e no atuar enquanto operações que instauram o possível. Para isso, vou argumentar, primeiro, que o artístico pode ocorrer mesmo sem a produção de um objeto ou artefato; segundo, que o que caracteriza o artístico não é a realização de possibilidades já dadas, mas antes sua instauração. A operação da arte então é pensada como um ato de ficção que faz ser o que não é, pois seria a realização de tornar possível em vez de ser uma realização do possível. A condição mínima do artístico é a ocorrência de um ato, ação ou atuação, que, não necessariamente produz um objeto ou artefato, estético ou semântico. Admitida essa hipótese torna-se possível repensar a posição da dança e da performance; enquanto são artes, atos de dança e de performance constituem eventos artísticos plenos, embora não entreguem para a apreciação um objeto independente. Atos e ações afetam, significam e mostram, embora não sejam objetos estéticos e muito menos signos ou representações. Desse modo, ao dar primazia ao agir e ao atuar, enquanto base efetiva da arte, sob o princípio do primado do efetivo sobre o possível, recusa-se na explicação teórica também o primado do natural sobre o artefactual, e por conseguinte também recusa-se o primado do objeto sobre o atuar. O ponto principal está em se repensar o espaço do possível, no qual um acontecimento tem ocorrência, como não sendo um nada, um vazio, mas também não sendo o espaço do provável. Por um lado, um acontecimento não começa a partir de uma folga ou vácuo e, por outro, ele não transcorre no vazio de determinações. O possível é um efeito da ação efetiva. Por isso, em questões de arte e de artístico, de história da arte, sobretudo, os acontecimentos transcorrem no emaranhado de restrições e constrictões da efetividade histórica, que jamais é um vazio de determinações e de restrições. O ato artístico não transcorre no espaço lógico das possibilidades, inteiramente indeterminado e sem restrições, mas antes no âmbito ou espaço dos feitos efetivos a partir do qual se projetam outras efetividades. A ficção do possível, como cerne da arte, implica assim um ato gerativo, tanto genealógico quanto performativo, que perfaz-se a si mesmo como artístico ao reiterar outros atos e simultaneamente os constituir como atos artísticos.

Estátuas de Dédalo: um ensaio sobre arte, tecnologia e ilusão

Débora Pazetto

Partindo do pressuposto de que a rigidez da divisão cultural, acadêmica e institucional entre as artes, por um lado, e as ciências e tecnologias, por outro, deveria ser abandonada no interesse de uma abordagem multimodal e interdisciplinar da criatividade, desenvolvo argumentos e exemplos que endossam a tese flusseriana de que “toda proposição científica e todo dispositivo técnico têm alguma qualidade estética, assim como toda obra de arte tem alguma qualidade epistemológica” (FLUSSER, *Pós-história*, p. 160). A relevância dessas intersecções fica muito evidente na contemporaneidade: as artes, mesmo sendo socialmente e teoricamente separadas da ciência e da tecnologia, apropriaram-se

delas definitivamente, e vice-versa. Nessa direção, elaboro um argumento mais específico, a saber, que uma narrativa bastante estrutural e popular na história da arte, a narrativa da imitação ilusionista da natureza ou da realidade, não se tornou simplesmente obsoleta, mas migrou da esfera das artes pictóricas e escultóricas para uma esfera de desenvolvimento tecnológico: a robótica, mais especificamente, o estudo e produção de andróides.

O Relevô do Marginal - acerca de "Ella", de Achternbusch

Maria Aparecida Barbosa

Numa resenha sobre Gerhard Roth, W. G. Sebald fala do aprendizado de modéstia que consiste em optar por obras diferentes do tipo ideal consagrado por nossa cultura que valoriza o tamanho monumental. Mais ou menos nesse sentido se apresenta esta pesquisa sobre a linguagem da peça teatral "Ella" (1978), de Herbert Achternbusch, um artista autodidata atuante em muitos segmentos: cinema, roteiro de teatro, atuação em teatro e cinema, pintura, literatura. A metodologia do trabalho é a reflexão sobre escolhas na tradução da peça ao português, tendo em vista a encenação pelo grupo "Teatro sim... Por que não?", de Santa Catarina. Na investigação acerca do texto "Ella", um monólogo teatral no qual a personagem Josef assume a biografia materna, portanto, observa-se os seguintes aspectos, sobre os quais se detém: a mescla do texto oralizado no texto escrito e as fortes marcas dialetais de natureza semântica-lexical, sintática e morfológica. Em contraposição à busca de um grandioso resultado, este estudo perfaz um experimento de validade efêmera.

Pedagogias radicais em performance

Fábio Salvatti

A Performance Artivista engloba práticas artísticas e ativistas sem que haja possibilidade de distinção disciplinar em dois campos separados. Pensar uma pedagogia para este espaço inter / trans / pós / in-disciplinar é, portanto, buscar a formulação de procedimentos e práticas que possam auxiliar na formação destes artivistas. Para isso, aproveitando discussões sobre poética, estética, técnica e política, busco examinar alguns exemplos pedagógicos desenvolvidos ao longo dos últimos anos: o Yes Lab (liderado pelos Yes Men em Nova York; os workshops do La Pocha Nostra; o Estúdio de Arte Rebelde e a disciplina Performance Duracional.

Nietzsche contra Schiller

Vladimir Vieira

Aqueles que estão familiarizados com os textos do assim chamado período da maturidade de Nietzsche certamente reconhecerão a animosidade que o pensador parece cultivar, nessa época de sua produção, em relação a Schiller. Encontramos já em *Humano, demasiado humano* diversas observações pouco elogiosas a respeito do dramaturgo, que parecem sugerir igualmente um esforço para dissociá-lo de Goethe. Esse espírito belicoso encontrou provavelmente sua expressão mais derrisória no célebre epíteto empregado anos mais tarde em *O crepúsculo dos ídolos*: "trombeteiro da moral de Säckingen".

Em minha comunicação, pretendo mostrar que essa postura crítica não se verifica nos escritos de juventude, em particular em *O nascimento da tragédia*. Nessa obra, ao contrário, todas as referências diretas a Schiller são positivas, mesmo que a teoria da tragédia desenvolvida em seus artigos teóricos – que privilegia o aspecto moral na explicação dessa manifestação artística – seja explicitamente rejeitada por Nietzsche. Tenciono ainda sugerir que esse cuidado em preservar o dramaturgo pode estar conectado às expectativas do filósofo acerca de um possível renascimento do trágico na Modernidade cujas origens, como indicado na terceira parte do livro, remontariam à cultura alemã.

O pensamento sobre a música no fim da metafísica

Cláudia Drucker

O título da apresentação sugere que houve um pensamento metafísico sobre a música e que pode haver um pós-metafísico, como passou a fazer parte da língua filosófica comum há uns vinte ou trinta anos, como se a música tivesse sido definida conceitualmente de uma certa forma, assim como também o seu papel na vida humana histórica, que não nos satisfaz mais. Considerando que há várias filosofias da música, elas vão ser tomadas como variações na busca de transcendência. Busca-se como se pode abordar esse tema sem rejeitá-lo como um mero equívoco. O que se chamou transcendência vai ser proposto um papel mediador da arte, e da música em particular. A mediação é uma recomposição das relações contextuais mundanas vigentes e tácitas a cada momento.

Memórias, de Woody Allen. Sobre “sentido da vida”

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

Tratando-se dum ensaio, não duma análise fílmica ou duma dissertação sobre “sentido da vida”, *Memórias* nele representará o principal fator de estímulo para uma reflexão sobre tal tema, não por acaso aquele com que se ocupa o personagem vivido pelo próprio diretor em seu filme. Havendo não poucas obras de Woody Allen a tocar direta ou indiretamente o mesmo ponto, nenhuma outra delas conterà tão claramente quanto essa—de caso pensado ou não—uma concepção de fundo acerca de “sentido da vida”. Meu texto terá quatro partes, das quais as três primeiras cumprem função preparatória, respondendo pelo enquadramento da questão; já a quarta e última delas terá em mente uma longa fala de Sandy Bates, protagonista de *Memórias*, da qual se procurará destacar a imaginação intrínseca ao processo de elaboração dum “sentido da vida”.

O ensaio romântico do cinema de Godard

Pedro Duarte

Na virada do século XVIII para o XIX, com o Romantismo, surgiu um discurso que falava da arte não para julgá-la e sim para refletir sobre ela. O nome do discurso ali descoberto era “crítica”. Seu objetivo era potencializar a obra. Para tal, carecia de elaboração da sua forma, assim como a arte. Friedrich Schlegel defendia que, “de poesia, também, só se pode falar em poesia”. Não por acaso, o gênero em que essa crítica ganhou corpo foi o ensaio, um gênero entre a teoria e a arte. Mais: um gênero que, segundo Walter Benjamin, abdica da totalidade e da originalidade, já que prefere combinar interrupções e citações sob novos

contextos.

Reavivando a estética do Romantismo, o cinema de Jean-Luc Godard encarnou, já no século XX, essa proposta de uma crítica poética. Seus filmes confundem nossa tradicional expectativa pois, justamente, oscilam sem aviso entre teoria e ficção, entre filosofia e arte. São, por vezes, ensaios cinematográficos, estruturados pela justaposição de fragmentos entre sons e imagens e pela metalinguagem reflexiva. Essa atualização do Romantismo foi exposta por Georges Didi Huberman em seu livro *Passados citados por JLG*, que servirá de esteio para debater, aqui, o sentido ensaístico contemporâneo do cinema de Jean-Luc Godard.

A estética do sonho: Foucault leitor de Freud e de Binswanger

Carolina Noto

Resumo: Em 1954, Foucault faz sua primeira publicação: um comentário introdutório a *Sonho e existência*, do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger. Vê-se nesse texto que Foucault está fortemente influenciado pelo pensamento fenomenológico, em especial pela apropriação que a psiquiatria existencial faz de Heidegger. Ao opor psicanálise e *Daseinanalyse*, Foucault defende que a interpretação dos sonhos, em Freud, não tem o mesmo alcance que a interpretação proposta pela psiquiatria existencial: enquanto em Binswanger a interpretação dos sonhos remete-nos a uma *ontologia*, o ponto de vista psicanalítico restringe-se a uma *antropologia*. Retomando a estética do sonho traçada por Foucault nesse texto de 54, procuraremos, então, compreender em que sentido a interpretação das imagens oníricas, em Freud, limita-se a uma reflexão sobre o *homem* e em que medida a analítica existencial do sonho aponta para a questão do *ser*.

Arte e desconstrução

Abrahão Costa Andrade

Duchamp como precursor de Derrida. A questão da verdade em arte. Qual o lugar da verdade? Trata-se de uma análise da "Fonte", de Duchamp, à luz da crítica derridiana da metafísica. Ao mesmo tempo, e em consequência disso, trata-se também da leitura que Derrida fez de certa promessa de Cézanne, a de dizer "a verdade em pintura". A desconstrução é flagrada pelo flanco do fim da representação. Mas se trata sobretudo de uma performance: O que significa ser um especialista em Derrida? E em Arte contemporânea?

O estético entre naturalismo e religião: considerações sobre o *sensus communis* em Kant e Tomás de Aquino

Arthur Grupillo Chagas

Na obra recentemente publicada *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant*, abordo sistematicamente os problemas da tentativa de Kant em prover uma dedução transcendental para o conceito de *sensus communis*. Divido as dificuldades em dois tipos, as de pequena relevância metafísica e as de grande relevância metafísica, para ver se os "fracassos" de Kant não poderiam ser indícios de um problema maior, a respeito da própria natureza daquilo a que o conceito se refere e que poderia ser, basicamente, incompatível com o idealismo transcendental. Essas dificuldades parecem apontar para um problema único: o da circularidade. A tentativa de provar um sentido comum

exigiria, ela mesma, um sentido comum. Procuo mostrar que, diante disso, ganha relevância a formulação dada por São Tomás de Aquino ao mesmo conceito, ligada à psicologia do animal sem imperfeições físicas. Tendo apresentado esta formulação em algumas ocasiões, fui questionado se esta não seria uma visão “naturalista” do *sensus communis*. Aproveito agora para acrescentar que, a princípio, sim, mas não no sentido de uma ciência natural determinista, mas no de uma filosofia da natureza, que envolve tanto pressupostos “naturalistas” quanto metafísico-religiosos.

Arte e sofrimento social

Alessandro Pinzani

O conceito de sofrimento social é ainda pouco utilizado na filosofia política, mas tem sido mobilizado frequentemente no âmbito dos estudos literários, de gênero e pós-coloniais para descrever um tipo de sofrimento (1) cujas causas se encontram em determinados arranjos sociais ou na própria estrutura de uma sociedade e (2) que atinge não somente indivíduos isolados, mas grupos. Nesse sentido, ele é social em duplo sentido: por ter causas sociais e por ser experimentado por grupos sociais.

Inúmeras obras de arte retratam esse sofrimento, ainda que não utilizem abertamente o conceito, naturalmente. Em minha apresentação, pretendo discutir uma delas, o filme *Pane e cioccolata* (Pão e chocolate) de Franco Brusati (1974), que descreve de maneira incrivelmente atual a situação dos migrantes legais e ilegais nos países ricos. Ao fazer isso, apontarei para as várias dimensões, nas quais é possível detectar sofrimento social, e discutirei os mecanismos que levam a ele. Minha inspiração se encontra na ideia, característica da tradição da Teoria Crítica, pela qual uma obra de ficção pode representar um instrumento extremamente eficaz de análise social, quando se trate de detectar formas de sofrimento sutis e não sempre imediatamente reconhecíveis. O artista (nesse caso, o diretor) não se sente “obrigado” a assumir uma posição neutra, como – presumidamente – deveriam fazer os cientistas sociais, antes: ele toma intencionalmente partido por uma parte (nesse caso, os migrantes). Isso lhe permite explorar aspectos da realidade que desapareceriam baixo a cegueira moral de tabelas e estatísticas incapazes de detectar a dimensão humana dos destinos individuais que elas reduzem a meros números.

A liberdade e o indecível na arte

Noéli Ramme

A arte atual traz uma nova forma de articular arte e política, ou, estética e política. Segundo Rancière, a relação entre arte e política não passa mais pela questão da arte colocada a serviço da propaganda ideológica. A arte não é política por aquilo que ela diz, mas por aquilo que ela faz, mais especificamente, pelo modo como ela distribui no espaço e no tempo, funções e atividades e também pelo modo como os indivíduos compartilham essas formas espaço-temporais configurando comunidades de sensibilidade. Para compreender o modo como se dá esta distribuição, é preciso analisar questões de lugar, construção e habitação e como isto implica em uma determinada relação entre arte, trabalho e espaço social. Segue-se disto que a arte não é política pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as

identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política pela maneira como configura uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, mas também, e antes de qualquer coisa, formas de reunião ou de solidão. Se a arte é política, ela o é na medida em que as formas de ocupação desses espaços e tempos que ela recorta, interferem com o recorte dos espaços e dos tempos dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.

Mapeando a polissemia da imagem: coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade

Nazareno Eduardo de Almeida

A intenção de minha palestra é propor um horizonte semiótico capaz de mapear a polissemia das produções imagéticas humanas sem tentar reduzi-la ou remetê-las a um sistema fixo e fechado de categorias. A estratégia argumentativa consiste em tomar a caracterização geral da imagem como imagem de algo para alguém e dela extrair três modos básicos de significação presentes em qualquer imagem, independentemente da categoria em que pode ser alocada: a imagem como coisa, a imagem como forma e a imagem como evento. A partir destes três modos concomitantes de significação da imagem, procuro mostrar como eles são explorados de diversas maneiras em diversos tipos de artefatos produzidos pelos seres humanos, dentre os quais, aqueles usualmente agrupados sob o nome de ‘artes plásticas’. De posse deste quadro conceitual, é possível estabelecer uma noção filosoficamente mais embasada e metodologicamente mais flexível de plasticidade como aquilo que torna possível a polissemia das imagens em geral e, particularmente, das obras imagéticas produzidas pelos seres humanos. Ao se contrapor ao modelo tradicional de compreensão das produções imagéticas (baseado na categorização pelo esquema gênero-espécie), o modelo proposto permite estender a noção de plasticidade para além da lista usual das chamadas ‘artes plásticas’ (escultura, arquitetura, desenho e pintura), não apenas às chamadas ‘artes gráficas’ ou ‘artes visuais’ (como a tipografia, a gravura, o cinema, a fotografia, o vídeo etc.), mas também capaz de se aplicar a artes como o design, a dança, o teatro, a música e mesmo a literatura, nas quais a plasticidade foi relegada a um plano inferior por causa do privilégio unilateral conferido à modalidade da forma visual sobre as modalidades da coisa e do evento. De modo geral, é possível dizer que o horizonte proposto evita tanto a tendência tradicional de tentar encerrar a polissemia das produções imagéticas em um sistema fixo de categorias, quanto evita o exagero de pensar essa polissemia como sendo arbitrária e mesmo inapreensível. Os três modos básicos de significação das imagens apenas delineiam os contornos mais gerais de um mesmo território que pode ser sempre novamente recortado de diversas maneiras, mas que não deixa de ter limites.

Para que poetas na *vita activa*? Uma investigação sobre o papel da poesia na obra de Hannah Arendt.

Daiane Eccel

Ao imigrar para os Estados Unidos na década de 40, Hannah Arendt trabalhou como editora da Schock Verlag e ficou responsável pela organização de algumas edições que traziam textos de literatos alemães e americanos. Esta função exercida

por ela durante alguns anos era apenas o reflexo de sua intimidade com a literatura e com a poesia, gosto que havia desenvolvido desde a adolescência quando se habitou a ler os clássicos gregos. Este mesmo gosto também é revelado em sua escrita, pois frequentemente, seus leitores são tomados de assalto por frases de efeito, citações de poesias, inúmeras metáforas e referências a grandes obras da literatura. Sua biografia, troca epistolar e lista de amigos também não nos deixam mentir: nomes como Walter Benjamin e a romancista americana Mary McCarthy foram importantes amigas na vida de Arendt. Constantemente, em suas diversas obras, a autora revela um estilo menos analítico e mais metafórico para tratar de temas de grande importância em seus escritos. Para além disso, Arendt também se dedicou à escrita de seus próprios poemas, tanto no período de sua juventude, enquanto ainda era aluna de Martin Heidegger, quanto posteriormente, depois de sua imigração para o Novo Mundo. Esses gostos e tendências aparecem refletidos em *A condição humana*, escrito no qual a autora confere uma espécie de *status* privilegiado à obra de arte. Entre todas as formas possíveis de arte, ela destaca a poesia como aquela que está mais próxima ao homem. Por mais de uma vez neste livro, Arendt destaca o papel do poeta e dos contadores de estória na Antiguidade, pois graças a eles, a efemeridade da ação é transformada em algo perene, permanecendo na história ao longo de gerações. Seu entusiasmo por Homero, por exemplo, consiste no fato de ele ter cantado os feitos de Aquiles e Heitor, consagrando seus nomes na tradição do pensamento ocidental por meio da poesia recitada. Desta feita, o poeta exerce um papel importante com relação ao mundo: ele ajuda a preservá-lo na medida em que reifica os feitos de homens e mulheres em forma de poesia. Com base nestas considerações arendtianas e no gosto da autora pela poesia, nos ocuparemos em buscar uma espécie de estética na obra de Arendt. Supomos que este elemento estético se encontra presente tanto no *modus operandi* de sua escrita e na forma de seu pensamento, bem como no conteúdo dos seus escritos, que não é revelado somente em *A condição humana*, *Homens em tempos sombrios*, mas também e sua última obra *A vida do espírito* – além de estar presente em seus próprios poemas.

Belo e sublime em Dostoiévski e Schelling

Roberto Wu

Nas estéticas desenvolvidas por Kant e Schiller, os conceitos de belo e sublime se encontram em oposição, não apenas a respeito das faculdades em atividade, mas principalmente do modo como o sujeito se relaciona com os âmbitos sensível e suprassensível. Essa distinção, crucial para os interesses desses dois filósofos, expressa pressuposições ontológicas, bem como uma restrição desses conceitos a certo âmbito de pertinência. A filosofia de Schelling, por outro lado, concebe a relação entre o belo e sublime, não mais na forma da mútua exclusão, mas como uma relação de unidade matizada pelo predomínio de elementos característicos de um ou de outro. A hipótese da comunicação é que a filosofia da arte desenvolvida por Schelling é possivelmente uma das concepções estéticas mais próximas a de Dostoiévski e pode contribuir para a compreensão da concepção de belo apresentada pelo escritor russo em algumas de suas obras, especialmente em *O idiota* e *Os irmãos Karamázov*, em que características de sublimidade subjazem ao belo.

O aspecto romântico da ironia

Sílvia Faustino

Os fragmentos de Friedrich Schlegel sobre o conceito de ironia tornaram-se um quadro de referência necessário para compreender a chamada ‘ironia romântica’, cuja dificuldade de definição provém das múltiplas e distintas notas características que o autor atribui ao conceito, sendo algumas dificilmente componíveis entre si. Diante da necessidade de respeitar, a cada vez, os deslocamentos de perspectiva, as alusões diretas e indiretas a outros conceitos, bem como sua aplicação a diferentes autores e obras, a impressão que se tem é a de que o conceito schlegeliano de ironia se transforma a cada ocorrência, complicando a tarefa de compor, numa mesma interpretação, todos os seus traços distintivos. O objetivo desta palestra consiste em mostrar que o aspecto propriamente romântico da ironia consiste ser ela uma exposição (*Darstellung*) discursiva e intuitiva na qual se exibem os limites da linguagem e, com isso, os limites da comunicação das ideias. No entanto, exatamente por ser assim, e por operar no regime de uma intersubjetividade reflexionante da qual se exige um “sentido” para essa espécie de jogo com as representações, a ironia delineia uma nova figura transcendental da subjetividade, admitindo a bufonaria mesmo quando – e sobretudo quando – se tem em vista tudo o que há de mais valioso para a humanidade.